

“PICTÓRICO”, CATEGORIA DO SEISCENTOS?

Jean Pierre Chauvin

RESUMO: Neste artigo propõe-se analisar a acepção de “Pictórico”, nos moldes como o termo foi entendido por manuais brasileiros de literatura publicados no século xx. O dado imagético não se restringe ao período chamado “Barroco”, tampouco define o movimento a que determinados autores foram atrelados. Na análise, recorre-se a manuais da Antiguidade greco-latina e da Era Moderna que defendiam a pintura e a literatura como artes análogas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Periodização; Barroco; Arcadismo.

ABSTRACT: *In this article we intend to analyze the meaning of “Pictorial”, as the term was understood by Brazilian literature manuals published in the twentieth century. The imagistic element is not restricted to the period called “Baroque”, nor defines the movement that certain authors was connected. In the analysis, we have used Greek-Latin Antiquity and Modern Age’s manuals which is used to defended the painting and the literature like analogous arts.*

KEYWORDS: *Brazilian Literature; Periodization; Baroque; Arcadianism; Pictorial.*

Nos manuais brasileiros de literatura editados ao longo do século xx prevalece a concepção de “Barroco” como movimento de longa duração, proveniente da Itália renascentista e da Espanha dourada, que, em diálogo com a arquitetura e as artes plásticas, teria contagiado as letras e começado na colônia precisamente em 1601, graças à publicação da *Prosopopeia* de Bento Teixeira (em Lisboa), e se encerrado rigorosamente em 1768, quando saem as *Obras* de Cláudio Manuel da Costa (em Coimbra). Inserido no trânsito cultural da elite letrada, a circular entre a Bahia e São Luís, Coimbra e Lisboa, o movimento com 167 anos de duração estaria mais ou menos situado entre a chamada “literatura de informação” (cartas, tratados e poemas produzidos nos séculos xvi e xvii) e o Arcadismo, este, em tese, emancipador. Considerada como uma corrente exótica, obscura,¹ formalista e serpenteante (e só às vezes divertida), a chamada literatura “barroca” costuma ser protagonizada por dois homens de inegável erudição e envergadura: o padre lusitano Antônio Vieira, que veio para o Estado do Brasil aos seis anos de idade e aqui completou seus estudos religiosos; e o advogado, vigário e poeta Gregório de Matos e Guerra, filho de um poderoso senhor de engenho confortavelmente instalado na província da Bahia.

No que se refere aos poemas atribuídos a Gregório de Matos, desde o início do século xviii, a começar pela breve biografia do Licenciado Manuel Pereira Rabelo,² passou-se a associar o vitupério e a obscenidade, figurados em seus versos, com a vida moralmente desregrada que ele teria levado, supondo-se que fosse um sujeito dado à pândega, à vilania e à libertinagem sexual. “Um notabilíssimo canalha”,³ alardeava um grande adversário do “polemista” Sílvio Romero, nos jornais cariocas de 1893. “Era mais do que um independente – era um desabusado [...] que tudo sacrificou ao desregramento dos seus

1 Concebida paralelamente à representação pela imagem (escultura, desenho ou pintura), é um equívoco julgar a poesia do Seiscentos como texto deformado, exagerado ou pautado pelo excesso arbitrário. Para João Adolfo Hansen, “No caso dos discursos, o equivalente da deformação plástica da pintura ou da escultura é o acúmulo de ornatos, que produzem a obscuridade ou que efetuam uma representação estilisticamente não unitária, como misto, ou uma disposição analítica, dividida e subdividida geometricamente como quiasmas, como ocorre nas letras coloniais ditas ‘cultistas’ e ‘conceptistas’”. (“*Ut pictura poesis* e verossimilhança”. *Revista de Crítica Latino-Americana*, n. 45, p. 184, 1997).

2 RABELO, Manuel Pereira. “Vida do excelente poeta lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra”. In: MATOS, Gregório de. *Obras completas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999, vol. II, pp. 1251-70.

3 ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Edusp, 1978, p. 285.

hábitos e à incontinência da sua língua”, disse outro célebre estudioso, três anos depois.⁴ Incensado como um dos críticos de maior relevo de seu tempo, José Veríssimo estendeu ainda mais o tempo de duração do Setecentos: “Os mesmos poetas do princípio do século XIX, sucessores imediatos dos mineiros e predecessores próximos dos românticos, são ainda e sobretudo seiscentistas, apenas levemente atenuados pelo Arcadismo”⁵

Em 1919, Ronald de Carvalho rebaixara, também, a qualidade poética de Manuel Botelho de Oliveira com severos juízos de valor que reverberavam a desqualificação em curso desde o final do século anterior: “As alegorias de mau gosto, as imagens despropositadas, o sentimento postiço de todas as coisas viciam constantemente o lirismo de seus poemas; posto fossem escritos em boa e limpa linguagem, o espírito que os ditava era fraco e vazio, mais amigo da forma que das ideias”.⁶ No início da década de 1930, Afrânio Peixoto retomou a impressão geral a respeito do “Barroco”, e de Gregório em particular, empregando equivocadamente os conceitos de “originalidade” e “plágio”. Ele o tomava por “grande poeta colonial, [com a ressalva de que] se era original na sátira violenta, apaixonada, às vezes sem compostura como merecia a impura sociedade colonial, inspirava-se em Góngora e Quevedo, a quem não só imitou, como plagiou”.⁷ Na opinião de vários comentadores, o “fel” satírico de Gregório guardaria relação com o fato de ter sido preterido ao pleitear cargos da alta administração reinol, mesmo porque os postos eram reservados aos conterrâneos e apaniguados do rei. A costumeira sobreposição do dado moral à *persona* – voz inventada e modelada artisticamente pelo poeta baiano, em adequação aos assuntos e modalidades poéticas que produziu – explica alguns dos juízos encontrados na antologia que Manuel Bandeira publicou em 1946: “[...] esse inimigo dos mulatos escandalizava a toda a gente pelos seus amores com mulatas da mais baixa classe; censurava os bajuladores, mas bajulava também; não tinha escrúpulos em plagiar Góngora e Quevedo”.⁸

Em diversas ocasiões, ainda quando a intenção dos antologistas talvez fosse elogiar o poeta, recaíam em lugares-comuns a ecoar o biografismo moralista. Mencione-se,

4 LIMA, Manuel de Oliveira. *Aspectos da literatura colonial*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; INL, 1984, pp. 133-4.

5 VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília (DF): Editora da UnB, 1963, p. 5.

6 CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1968, p. 97.

7 PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931, p. 89.

8 BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 12.

por exemplo, o manual de Nelson Werneck Sodré – para quem o rumor em torno do nome Gregório de Matos superava a qualidade da obra: “O simples fato de sua obra servir de motivo a tantas controvérsias e despertar ainda tão grande interesse para a pesquisa, apesar de seus fracos atrativos, assinala aquela singularidade”.⁹ Malgrado fosse um dos primeiros a ressaltar a existência de numerosos “apógrafos”, no conjunto da volumosa obra atribuída ao poeta baiano, Péricles Eugênio da Silva Ramos reproduzia a ideia de que “O mérito principal que a crítica descortina em Gregório de Matos é haver ele dotado sua obra de violento sopro de vida, quando a poesia barroca, em geral, era artificiosa e fria”.¹⁰

Como mostra a extensa biografia publicada por João Lúcio de Azevedo em 1918,¹¹ a trajetória de Antônio Vieira é igualmente peculiar. Jesuíta de alta patente, atuou nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, em prol da catequese indígena, na “defesa” dos seus direitos, “simpático” que foi aos nativos. De volta a Portugal, como conselheiro do rei, foi preso por dois anos e teve de se reportar à Cúria Romana por defender o regresso dos judeus ao reino, como forma de reequilibrar as contas e estimular os melhores negócios por lá. Quase sempre o padre contou com a adesão prévia de seus leitores, considerado como um homem de fé e vida regrada, empenhado na dilatação do espírito católico e na expansão dos negócios da sagrada Coroa. Em Vieira, a dimensão temporal e a espiritual se amalgamaram em adesão e coerência com os propósitos da Igreja e do Reino: céu e cetro à distância conveniente dos homens da colônia. A volumosa correspondência do jesuíta frequentemente foi/é interpretada de modo apressado e equivocado, como se se tratasse de produto espontâneo de um sujeito espiritualmente contagiado pela glória de Deus e absorvido pelas tarefas missionárias, deslumbrado com as oportunidades propiciadas pela expansão da Ordem. Graças a Alcir Pécora, passamos a saber que as cartas cumpriam papel determinante na atuação dos noviços, irmãos e padres da Companhia de Jesus, espalhados nos vastos domínios do Reino de Portugal: “Desde os anos de noviciado até o exercício dos principais cargos de governo, passando naturalmente pelos ministérios e missões, tudo é lugar onde a arte epistolar encontra funções

9 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p. 85.

10 RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia barroca*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, p. 41.

11 Cf. AZEVEDO, João Lúcio de. *História de Antônio Vieira*. Tomo I. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

bem definidas e relevantes a cumprir”.¹² De modo análogo às regras que orientavam a escrita em versos, a composição de cartas seguia expedientes da *Ars Dictaminis* – uma das vertentes da *Arte retórica* que remonta ao final da Idade Média.¹³

Afora os nomes mais frequentes em exames vestibulares (Gregório e Vieira), restariam os autores e obras de que se ouve falar, mas que hoje praticamente não se leem, como Bento Teixeira, Manuel Botelho de Oliveira, Frei de Itaparica, Eusébio Matos, Padre Antônio de Sá etc. Para isso também contribuem as sentenças depreciativas, reiteradas de tempos em tempos por uma parcela de críticos que se supõe autorizada a fazê-lo, fiel a uma tradição orientada pelo que se entendia como “obscurantismo”, “clareza” e “nacionalismo”, desde a metade do século XIX. Manuel Bandeira soa taxativo ao afirmar que a *Prosopopeia* “Nenhum valor literário apresenta, quer pelo conteúdo, mera sucessão de lisonjas bombásticas ao ‘sublime Jorge’ [...], quer pela forma, canhestro decalque das dicções camonianas”.¹⁴ Como ele pressupõe o menor quilate estético do “Barroco”, esforça-se por subestimar autores e textos produzidos durante o Setecentos. Para ele, Frei Manuel de Santa Maria Itaparica foi “um fraco poeta” que, na *Descrição da Ilha de Itaparica*, orientava-se “pelo sentimento nativista, que faz lembrar Botelho de Oliveira e sua *Ilha da Maré*”.¹⁵ Nas observações aligeiradas do poeta/crítico, persistem as concepções idealistas e anacrônicas de “originalidade” *versus* “plágio”, que norteavam os autores de manuais literários desde o Oitocentos, no Brasil.

Enquanto vigorou o sistema colonial luso-brasileiro, até meados do século XVIII, éramos homens de origem (ou mentalidade) portuguesa, orientação católica e calcados nos privilégios aportados de além-mar. Vivia-se a oscilar entre os braços da Administração reinol, fincados nas vilas daqui, e os longos tentáculos do Império sediado em Lisboa, tudo em meio a uma aparelhadíssima e morosa burocracia. No que diz respeito ao Arcadismo, aprendemos superficialmente que ele também se poderia chamar Neoclassicismo, pois retomava os modelos greco-latinos da Antiguidade, considerados exemplares, e contava com um grupo de poetas mineiros “subversivos” antes

12 PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 26.

13 Por exemplo, nas instruções aos membros da Companhia de Jesus, Inácio de Loyola recomendava que a “[...] [carta] *principal* seja [fosse] escrita uma vez e depois reescrita, com correções, ‘fazendo de conta que todos a hão de ver’. Isto inscreve, explicitamente, no próprio ato da escrita da carta a consciência do seu efeito nos ânimos dos leitores virtuais” (Idem, p. 30).

14 BANDEIRA, Manuel, *Apresentação da poesia brasileira*, cit., p. 10.

15 Idem, p. 18.

do tempo, ora nomeados como nacionalistas, nativistas ou antilusitanos. Essa visão de homens ilustrados, e supostamente contrários aos desígnios da Coroa portuguesa, colabora no equívoco de que se sentissem assim e que procedessem exatamente desse modo; de que encarnassem o primeiro espírito de revolta “nacional” – o que os diferenciaria ideológica e esteticamente dos homens letrados que vieram antes. Esquece-se que, em sua maioria, esses homens eram ideólogos republicanos que mantinham escravos, mas versejavam sobre a liberdade; súditos reinóis que, pertencentes à elite e fiéis às convenções culturais e sociais, versavam sobre o amor; cidadãos de posses acostumados à cidade que representavam o penhasco, a amada idealizada (ou a donzela supostamente “pré-romântica”), a ovelha, a árvore, o cajado, o arado e a cabra. Procura-se explicar o bucolismo como cenário ideal para enquadrar uma linguagem mais “reta”, “harmoniosa” e “singela”, contrapondo-se o verso teoricamente “plano” ou “linear” dos árcades aos arabescos e borrões setecentistas. Isso tudo parcialmente explicado pelo fato de Portugal ainda não ter sido alvo das reformas radicais atribuídas a Sebastião José de Carvalho e Melo, braço direito do rei Dom José I (1750-1777). Ou seja, a linguagem predefinida como “cifrada”, “difícil”, “obscura”, “artificial”, “exagerada”, “grandiloquente” e “datada” dos “barrocos” permitiria contrastá-la com a expressão dita “clara”, “simples”, “verdadeira” e “natural” dos árcades, conforme as conhecidas fórmulas irradiadas em diversos manuais – não exclusivamente os escolares. Um dos primeiros a relativizar essa concepção foi Afrânio Coutinho, ao recuar o emprego da palavra “Barroco”:

[...] o primeiro uso da palavra [Barroco] remonta a Motaigue (*Essais*, I, cap. 25), que a empregou ao lado de “baralipton”, para ironizar a escolástica. Nos séculos XVI e XVII, o epíteto significava um modo de raciocínio que confundia o falso e o verdadeiro, uma argumentação estranha e viciosa, evasiva e fugidia, que subvertia as regras do pensamento. Originalmente, portanto, é negativo, pejorativo, sinônimo de bizarro, extravagante, artificial, ampuloso, monstruoso, visando a designar, menoscabando, a arte seiscentista, interpretada dessa maneira, como forma de decadência da arte renascentista ou clássica.¹⁶

Essa fixação espaçotemporal e estilística do “Barroco brasileiro” – supostamente iniciado por uma obra a que quase todos se referem, mas que poucos conhecem (*Prosopopeia*)

16 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 89.

– e o fato de os autores serem confrontados com os versos mais “fáceis” e menos “herméticos” dos poetas árcades (*Obras*) favoreceram a sedimentação de lugares-comuns disseminados na absoluta maioria dos materiais de cunho didático. Figuras relevantes de nossa intelectualidade se referiram a uma parcela dos escritores com indisfarçável reserva, destinando poucas linhas à sua produção em versos, frequentemente com o fito de descaracterizá-la e promover outros autores e correntes em seu lugar – especialmente os poetas adeptos da estética neoclássica.

Vulgaridade e discrição orientavam os manuais de poesia desde o século xvii. Em 1633, Manuel Pires de Almeida afirmava no seu *Poesia e pintura ou pintura e poesia* que a pintura “[...] deleita a doutos e ignorantes, o mesmo obra em ambos a poesia, porque os doutos se recreiam com a boa invenção e sua alegoria, e os ignorantes com as cadências do verso”.¹⁷ Cento e treze anos depois, o iluminado e oratoriano Luís Antônio Verney ressaltava a improcedência de se estudarem os autores do século xvii. Na sétima carta (dentre as dezesseis que compunham o *Verdadeiro método de estudar*), ele rechaçava o tratado de Baltasar Gracián, de 1642 (*Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*), e tratava a Poética em acordo com os preceitos da Antiguidade greco-latina, especialmente a “veracidade”.¹⁸ “[...] um conceito que não é justo, nem fundado sobre a natureza das coisas, não pode ser belo; porque o fundamento de todo conceito engenhoso, é a verdade”.¹⁹ Em 1850, Francisco Adolfo Varnhagen advertia os leitores quanto aos traços patológicos que contaminariam a poesia licenciosa de Gregório de Matos, em seu *Florilégio da poesia brasileira*, publicado em Lisboa. Tinha início uma autêntica sanha moralista em torno do “homem” Gregório, o que teria comprometido a qualidade de seus versos: “Como de Quevedo, o estilo [de Gregório] é cortado e desigual: a par de um belo conceito, traz Matos uma sandice, um disparate, ou uma indecência. Sua imaginação era talvez viva, mas descuidada”.²⁰ Embora recendesse ao biografismo mais simplório, a tese de

17 MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002, p. 72.

18 “As categorias neoclássicas de ‘verdade’, ‘racionalidade’, ‘naturalidade’ e ‘clareza’ dessa crítica foram apropriadas nas histórias literárias do século xix, que constituíram o cânone das literaturas nacionais em Portugal e no Brasil.” HANSEN, João Adolfo. “Uma introdução”. In: PÉCORA, A. (org.). *Poesia seiscentista: Fênix renascida e Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 24.

19 VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar*. Valença: Oficina de Antônio Balle, 1746, p. 219.

20 VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Organização de Afrânio Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946, tomo I, p. 23.

Varnhagen conquistou adeptos durante muito tempo. Confundia-se a pessoa com as personas poéticas que figurava decorosamente,²¹ ou seja, em acordo com os temas, gêneros e estilos previamente escolhidos ao compor versos. Um século depois, quando “apresentava” a poesia brasileira a um público virtualmente maior, Manuel Bandeira decretou que: “[Gregório de Matos] Não foi um grande poeta, mas era uma personalidade forte, a primeira que assim se afirmava no Brasil, onde a sua posição corresponde proximamente à de Juan de Caviades, no Peru”. A depreciação de outros poetas era ainda mais evidente: “Ao lado dele mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira, autor de um medíocre poema descritivo intitulado *Ilha da Maré*, cujo único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia”.²² Por sua vez, Antonio Candido se refere a Manuel Botelho de Oliveira como homem detentor de um “espírito devoto e cortesão” e “escritor de certo interesse, exemplo típico do falseamento a que chegou o espírito barroco nos seus aspectos menores, quando a argúcia virou pedantismo e a sutileza um mero exibicionismo, dando a impressão de que a palavra rodava em falso, à procura de nada”.²³

O que a crítica predecessora enxergou como exagero e deficiência em Botelho de Oliveira – resultado de uma poética contorcionista, artificial, falseada etc. – foi percebido por Ivan Teixeira como qualidade estética condizente com um homem atento às preceptivas poéticas em vigor no momento histórico em que viveu. Obedecendo ao decoro poético, os versos de *Música do Parnaso* se inscreviam nos gêneros adequados aos temas de que o poeta tratava. Para o pesquisador, deveríamos entender a poesia: “[...] como evento cultural, que partilha de discursos sociais específicos, com normas próprias de invenção, de escritura e de circulação”. Isso permitiria “recompor, ainda que parcialmente, o sistema de referências segundo o qual o artista escrevia, sem o que se torna difícil sustentar uma visão histórica do fenômeno poético”.²⁴

21 No século xv, o italiano Leon Battista Alberti reverberava um dos ensinamentos da Antiguidade: “É preciso [...] que todas as coisas tenham curso de acordo com a dignidade própria. Não seria conveniente vestir Vênus ou Minerva com um grosseiro manto de lã, como igualdade não o seria vestir Marte ou Júpiter com roupa de mulher” (ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2014, p. 111).

22 BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*, cit., pp. 14-5.

23 CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira (resumo para principiantes)*. São Paulo: Humanitas, 1997, p. 24.

24 TEIXEIRA, Ivan. “A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira”. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnaso*. Cotia: Ateliê, 2005, p. 12.

BARROQUISMO?

Os manuais escolares também sugerem que determinadas formas de representação artística, encontradas na Europa e na Colônia Brasil durante os séculos XVII e XVIII, espalharam-se em alguns gêneros literários. A poesia dita “Barroca” dialogava com as construções imponentes dos edifícios coloniais, em cornijas e colunas retorcidas das igrejas, nas pinturas sombrias dos palácios, a reforçar a vida dicotômica de padres e poetas, “cindidos” entre os prazeres mundanos e as consolações celestiais.²⁵ Provavelmente inspirados pelos tratados sobre história da arte de Heinrich Wölfflin²⁶ e de Aloïs Riegl,²⁷ o fato é que nesses manuais de literatura o “Barroco” se resume a breves listagens de características que visam a totalizar²⁸ as qualidades cardeais e supostos vícios do movimento, dentre os quais a reiterada noção de “Pictórico”, “um dos conceitos mais importantes para a história da arte”.²⁹ Apesar da relevância do termo, segundo o historiador, definir essa categoria interpretativa consistia em uma tarefa das mais simples: “Basta, primeiramente, dizer: ‘pictórico’ é aquilo que faz um quadro, o que, sem que seja preciso

25 Na *Introdução à literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho, lê-se que o “Barroco” seria uma “arte que exprime uma época de crise e luta, incerteza e instabilidade, inquietude e tormento, desequilíbrio e tensão, em que o homem deixou de ser o centro da Terra, e a Terra o centro do universo” (COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, cit., p. 120).

26 Refiro-me a: WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 3. ed. Tradução de João Azenha Júnior. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996, e *Renascença e Barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. 3ª reimp. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

27 “[...] o extraordinário que representa a arte barroca, nós não o compreendemos; ele não nos convence, ele nos parece contraditório, falso, e é por isso que o consideramos estranho. Na Antiguidade e na Renascença, o extraordinário nos comove; no Barroco ele nos inspira um sentimento de rejeição, de incômodo, como uma coisa obscura e desprazerosa.” RIEGL, Aloïs. *L'origine de l'art baroque à Rome*. Tradução (para o francês) de Sibylle Muller. Paris: Klincksieck, 1993, pp. 38-9.

28 Joaci Pereira Furtado observa que: “Uma interpretação é plausível tanto quanto evite pretensões totalizantes – ou melhor, avizinha-se da totalidade sem contudo esmagar na obra o espaço multifário para outras aproximações. Visto em sua condição peculiar, a partir da perspectiva não menos singular do leitor, o texto necessita ser re-conhecido [*sic*] primeiramente em sua temporalidade, distante do universo onde se concretiza a leitura extemporânea”. *Uma república de leitores: história e memória na recepção das “Cartas Chilenas” (1845-1989)*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 31.

29 WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*, cit., p. 39.

acrescentar coisa alguma, oferece um modelo ao pintor”.³⁰ Wölfflin reforçava o contraste do “Barroco” com a corrente estética que o precedera: “O estilo antigo pensava de modo linear, sendo a sua aspiração o belo movimento e a harmonia de linhas. O estilo pictórico pensa em massas: luz e sombra são seus elementos”.³¹ Quer dizer, a retidão se contrapunha à sinuosidade; a clareza à ambiguidade; a reta à aresta. As premissas em que Wölfflin se baseava nortearam boa parte dos capítulos sobre “literatura barroca brasileira”. Veja-se o caso de Domício Proença Filho que, em *Estilos de época na literatura*, de 1967, reproduziu quase literalmente os preceitos do historiador alemão, ao construir tabelas comparativas³² entre o Renascimento e o “Barroco”:

A forma planificada da tabela induz ao esquematismo terminológico que aproxima o “Barroco” da caricatura artificial. O livro de Proença Filho não foi o primeiro, tampouco o último a abordar o período nesses termos e de modo tão sumário. Disposto esse esquema na página como matéria de forma e teor didático, alguns similares irradiaram-se em manuais de literatura, voltados não exclusivamente para o Ensino Médio. A cisão entre o estilo clássico e o setecentista, como sugeriam Wölfflin e Riegl, não cabe em fórmulas tão estreitas. A descontinuidade temporal vincula-se ao método idealizado e teleológico de resumir autores, obras e eventos (nem sempre correlacionados), desconsiderando a sobreposição de mentalidades e representações estéticas em um mesmo período histórico: “A morfologia lineariza os estilos artísticos como unidades consecutivas sobre o eixo de um contínuo temporal, ‘clássico’ antes, ‘barroco’ depois, não admitindo a coexistência historicamente observável de múltiplos estilos”.³³

A oposição entre “classicismo” e “barroquismo” também é levada em conta, quando se pesquisa o Arcadismo. Em 1959, Antonio Candido assinalara que “O Arcadismo é, pois, consciência da integração: de ajustamento a uma ordem natural, social e literária, decorrendo disso a estética da imitação, por meio da qual o espírito reproduz as formas naturais”.³⁴ A seu turno, Afrânio Coutinho propunha-se a incorporar os portugueses (de Pero Vaz de Caminha em diante), uma vez que eles teriam produzido uma litera-

30 Idem, pp. 39-40.

31 Idem, p. 41.

32 PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura (através de textos comentados)*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1983, p. 142.

33 HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. *Revista Floema*, n. 2, p. 17, 2006.

34 CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 49.

Renascimento	Barroco
1. Linear – caracterização centrada em limites claros e precisos;	1. Pictórica – caracterização desviada dos limites do objeto e centrada na acumulação de elementos;
2. Composta em superfície – encadeamento de formas sobre um mesmo plano;	2. Composta em profundidade – a percepção visual envolve os elementos mais próximos e os mais distantes;
3. Partes coordenadas de igual valor;	3. Partes subordinadas a um conjunto;
4. Fechada – limitada em si mesma;	4. Aberta – efeito completado pelo observador;
5. Claridade absoluta.	5. Claridade relativa.

tura “no” Brasil, sujeita à influência da atmosfera local, resultando em uma produção híbrida. Se o “Barroco” não era considerado por Antonio Candido como um movimento brasileiro e de caráter sistêmico, provavelmente dadas as rasas condições culturais e a quase inexistente circulação de impressos à época de Gregório de Matos e Antônio Vieira, para Coutinho,³⁵ a corrente poderia ser compreendida como uma “evolução” do Classicismo – o que justificaria o caráter luso-brasileiro das obras, do ponto de vista cultural e social.³⁶ Repare-se que os termos “rebuscamento”, “barroquismo” e similares são apresentados com sinal negativo em diversas *Histórias* da literatura brasileira. Porém, os antologistas sabem (ou deveriam sabê-lo) que o rótulo “Barroco” foi cunhado no final do século XIX e aplicado a um conjunto de obras de tempos distantes e características sobretudo distintas, sob o fórceps de um didatismo impreciso. Há que se propor outros recortes e categorias, tendo em vista uma maior aproximação com o contexto histórico e cultural em que as representações artísticas e textuais tiveram lugar. Como defende João Adolfo Hansen,

O “barroco” nunca existiu historicamente no tempo classificado pelo termo, pois “barroco” é Heinrich Wölfflin e os usos de Wölfflin. Melhor dizendo, a noção só passou a existir formulada *positivamente*, em 1888, na obra admirável de Wölfflin, *Renascimento e Barroco*, como categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de “clássico” e “barroco” aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII. Antes de Wölfflin, em 1855, indiciando o crescente interesse pela noção, Jacob Burckhardt havia proposto que o *Barockstyl* era um “dialeto selvagem” da linguagem renascentista. Riegl falou de “tátil” e “visual”.³⁷

35 COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*, cit.

36 Em 1970, Alfredo Bosi retomou a caracterização sugerida por Wölfflin e reiterou a comparação do movimento com o Arcadismo, em aparente prejuízo do primeiro: “O rebuscamento em abstrato é, sem dúvida, o lado estéril do Barroco e o seu estiolar-se em barroquismo. Contra essa deterioração do espírito criador iriam reagir em Portugal e Espanha, nos meados do século XVIII (e meio século antes, na Itália), os poetas árcades, já imbuídos de neoquinhentismo e do ‘bom gosto’ francês” (BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 32).

37 HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. *Revista Floema*, cit., p. 16 (grifos do autor).

ARCÁDIA

Os supostos “vícios” ou “defeitos”, virtualmente encontráveis nos textos produzidos anteriormente ao período árcade, ajudaram a cristalizar a imagem do texto “barroco” como artigo local, mesmo porque produzido no Brasil, mas desprovido de “nativismo”.³⁸ A isso se somaria a hipótese de soar hermético e ser de difícil compreensão, inclusive no ambiente universitário, em nossos dias.³⁹ Ainda topamos com estudiosos que condenam a escrita de poetas e prosadores do Seiscentos, recorrendo a rótulos pseudobiográficos e a etiquetas de matiz estilística. Esses rótulos não se limitam aos manuais editados no Brasil; mas foram reproduzidos em estudos de prestígio, a exemplo do opúsculo de Roger Bastide, *Études de Littérature Brésilienne*, publicado na França em 1954. As considerações do célebre professor francês, com longa passagem pela Universidade de São Paulo, reverberam o que se dizia sobre os poetas seiscentistas desde o final do século XIX, por aqui: “Acusou-se Gregório de Matos que ele foi, ainda em vida, um plagiador, e os críticos literários retomam essa crítica de tempos em tempos”.⁴⁰

Quando Heinrich Wölfflin e Alois Riegl foram eleitos como paradigmas de uma descrição generalista e estanque do “Barroco”, aderiu-se aos pressupostos da Escola de

38 “O resgate desses prenúncios nativistas pela história literária compõe as expressões sucessivas e progressivas da natureza física e humana do país, fazendo da literatura um instrumento de formação da jovem nação. Nessa história, o *telos* nacionalista determina os critérios de definição do que seja o evento válido de ser representado e a qualidade estética positiva da arte que o representa, fazendo selecionar aqui e ali, nas obras coloniais, exemplos do ideal pré-formado pela retrospecção do intérprete, que transforma os autores coloniais ‘barrocos’ em protonacionalistas.” HANSEN, João Adolfo. “Uma introdução”. In: PÉCORA, Alcir (org.). *Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo*, cit., p. 25.

39 Ao descrever as academias literárias que surgiram no primeiro quarto do século XVIII, Alexei Bueno sugere que: “A poesia criada nessas agremiações, algumas poucas vezes brilhante, em muitas ocasiões rasteira até o ridículo, usando e abusando de todos os recursos possíveis do barroco em decadência, como poemas tetra ou pentalingues, cantões, poemas diacrósticos ou até mesmo tetracrósticos, labirintos, ecos, versos com consoantes interrompidas, fora um grande arsenal de recursos visuais que humilharia muitos dos nossos poetas concretos, chegou até nós parte em antologias editadas na Metrópole, parte em diversos códices manuscritos. É, no geral, poesia morta e enterrada, último fruto de um artificialismo que em breve seria vencido por outro, tão ou mais falso, o Arcadismo” (BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007, p. 35).

40 BASTIDE, Roger. *Études de Littérature Brésilienne* – Institut des Hautes Études de L’Amérique Latine. Sorbone: Paris, 1954, p. 3.

Viena, que se centrava nos estudos a respeito da “visibilidade” em detrimento da análise dos procedimentos artísticos, com base na “teoria da visibilidade pura [que] deu origem a [...] Escola de Viena”.⁴¹ Dentre o rol de elementos minimalistas e redutores, que oferecem uma espécie de metonímia da arte “barroca”, destaca-se o adjetivo “pictórico”, encontrável em numerosos manuais de literatura, voltados tanto para o Ensino Médio quanto para o superior. Em *Conceitos fundamentais da história da arte*, Heinrich Wölfflin supunha que: “podemos estabelecer assim a diferença entre os dois estilos: a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos”.⁴² Nas notas para um curso sobre História da Arte, publicado em 1907, Aloïs Riegl afirmava que: “O período da Contrarreforma severa não foi favorável à arte figurativa”.⁴³ O conflito interior só deve ser revelado materialmente, e não através da forma psíquica das figuras humanas. Desde que elas apareceram, falta-lhes a profundidade espiritual de Michelangelo.⁴⁴

Quando os historiadores tentam conceituar, descrever e delimitar o Arcadismo brasileiro, costumam não mencionar o qualificador em questão (“pictórico”), a despeito de defenderem, com aparente convicção, a tese de que os poetas ilustrados do período cumpriam rigorosamente as lições de Horácio, autor da *Arte poética*. Eis um fenômeno curioso, já que o método de Horácio⁴⁵ consistia em aproximar a composição poética da

41 BARROS, José D’Assunção. “Heinrich Wölfflin e sua contribuição para a teoria da visibilidade pura”. *Existência e Arte – Revista Eletrônica do Grupo PET*, n. VI, p. 67, 2011.

42 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*, cit., p. 27.

43 Em *Da pintura antiga*, Francisco de Holanda assim definia a pintura: “É esta arte copioso tesouro de infinitas imagens e figuras elegantes, o qual não se poderá nunca acabar nem diminuir. É honor das artes, e uma mostra do interior do homem, semelhante à delicadeza da alma, e não à do corpo. É proporção das formas perfeitas e imperfeitas, e espelho em que reverbera e se vê a obra do mundo. É história de todo o tempo. É mantimento e pasto do entendimento e recreação do grão cuidado. É verdadeiro fingimento e arrazoado. É alma do espírito e da mente. É corpo da memória” (*Da pintura antiga*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984a, pp. 20-1).

44 RIEGL, Aloïs. *L’origine de l’art baroque à Rome*, cit., p. 159.

45 Plutarco “achava que fora Simônides o primeiro a comparar os métodos da poesia com os da pintura, tendo sua teoria sido posteriormente resumida por Horácio na célebre frase *ut pictura poesis*. Plutarco diz que ‘Simônides chamava a pintura de poesia silenciosa e a poesia, de pintura que fala, pois as ações são pintadas enquanto ocorrem, já as palavras as descrevem depois de terem acontecido’”. (YATES, Frances A. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 48).

pintura de um quadro, prevendo a eleição de um tema, a obediência à sua proporção e medidas, bem como a adequação de suas partes em função de um gênero escolhido, sem perder de vista determinado público a que a obra (fruto de rascunho e desenho) se destinasse: “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência nem lúcida ordenação”.⁴⁶ De acordo com o tratadista romano, era justamente o apelo à imagem⁴⁷ que permitia as analogias (não a equivalência) entre uma arte e outra. Portanto, aceita a hipótese de que os árcades luso-brasileiros tinham os preceitos horacianos em alta conta, não há sentido em desprezar o forte apelo imagético sugerido pelos versos de Cláudio, Basílio, Durão, Tomás, Alvarenga etc., como se a categoria “pictórico” estivesse unicamente reservada à estética “predecessora”, atrelada ao caráter “alegórico” do texto “Barroco”.

A questão se complica ao considerarmos que, muito antes dos árcades, Bento Teixeira e Manuel Botelho de Oliveira seguiram fielmente as preceptivas de Horácio. Em 1999, José Aderaldo Castello entrevista “[...] na obra de Bento Teixeira – o poemeto *Prosopopeia* (1601) – uma referência à *Arte poética* de Horácio e crítica ao estilo mitológico, não obstante a tentativa que ele mesmo fez de transplantação do universo mitológico para a paisagem americana”.⁴⁸ O historiador relativizava a costumeira distinção radical entre uma estética e outra. Afinal, vale para a poesia em geral a hipótese horaciana de que “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca que, quando apresentadas à fidelidade dos

46 HORÁCIO. *Arte poética*. 12. ed. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 56. No século XVIII, Denis Diderot assegurava: “Sem sombra de dúvida, um pintor mostra-se em sua obra tanto ou mais que um escritor na sua”. (*Ensaio sobre a pintura*. 2. ed. Tradução: Enid Abreu. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 39).

47 Memória e imagem estavam interligadas desde a Antiguidade e eram decisivas no ofício de escrever e pintar. No século XVI, o português Francisco de Holanda defendia que “se pudera ser estar o mesmo desenhador só, sem ninguém, e ter na fantasia e memória a pessoa que há-de por em obra e pintar, crede que muito melhor seria que tê-la diante dos olhos visíveis se a visse com os invisíveis, quanto mais estar contentando a quantos indiscretos há numa corte e tê-los todos presentes” (HOLANDA, Francisco de. *Do tirar polo natural*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984b, p. 18).

48 CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Edusp, 1999, pp. 72-3.

olhos, o espectador mesmo as testemunha”.⁴⁹ Parece não haver dúvida de que os poetas seiscentistas seguiam com rigor os preceitos de poética que circulavam em manuais, nas cortes e salões de gente poderosa e abastada. Veja-se esse relevante exemplo. Ao resgatar o *Tractatio de Poësi et Pictura ethnica et fabulosa collata cum vera, honesta e sacra*, escrito em 1595 pelo jesuíta Antonio Possevino, Hansen percebe que o padre italiano reiterava os ensinamentos de Horácio:

Possevino afirma que a poesia, arte de imitação como a pintura, é *imagem*: assim como o pincel imita os *topoi* narrativos das *ecfrases* de autoridades, também a pena deve imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, simultaneamente adequados à utilidade e ao prazer. Lembra, neste sentido, que os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo à faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas, quanto o expresso pela voz em palavras. Possevino entende “desenho” como o resultado exterior do *desenho interno* ou *conceito*.⁵⁰

Em obediência aos preceitos encontrados nesses e em diversos outros tratados, redigidos antes e durante o Setecentos, subentende-se que os letrados daquele tempo produziam versos a partir de preceptivas, dando continuidade ao que já acontecia com os poetas “barrocos”. Aceita a concepção de que se tratava de uma grafia de caráter imagético, há que se considerar que ela não se restringiria a um movimento em particular, visto que também estava no horizonte cultural dos poetas árcades, cultivadores de Horácio. A caracterização do estilo pictórico não é tão simples, como pretendem alguns manuais de literatura brasileira:

O estilo linear é um estilo da discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa

49 HORÁCIO. *Arte poética*, cit., p. 60.

50 HANSEN, João Adolfo. “Ut pictura poesis” e verossimilhança. *Revista de Crítica Literária Latino-Americana*, cit., p. 179 (grifos do autor).

maneira, do objeto tal como ele é. Para este estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas.⁵¹

A discussão em torno dos usos do “pictórico” pelos manuais brasileiros de literatura, poderia ir muito longe. Embora “pictórico” seja termo corrente em nosso vocabulário, ele parece ter ficado adstrito à descrição reducionista daquele “problemático” movimento, em contraposição à “linearidade” dos clássicos e à “clareza” dos árcades; em oposição aos “ângulos retos” dos clássicos e ao “bucolismo” singelo dos árcades; em contraste com o modo temperado dos clássicos e com a linguagem mais “sóbria” e “econômica” dos árcades etc. O problema não se restringe à nomenclatura, mas ao método que acompanha o uso anacrônico de rótulos. Ao adotar a terminologia de Wölfflin e Riegl para caracterizar o chamado “Barroco” brasileiro, o vocábulo “Pictórico” foi alçado de adjetivo a categoria estética, e passou a reforçar a afixação de todos os gêneros textuais que se produziram entre 1601 e 1768 – cartas, poemas, sermões, tratados e congêneres – como manifestações “artificiais” e “frias”, provenientes de uma mesma e opaca forja discursiva. Ressalvados os fatores, condicionantes históricos e aspectos culturais de cada tempo, o elemento pictórico também preside a descrição da paisagem e dos índios na *Carta de Caminha*; figura os versos em tupi de José de Anchieta e enforma os sermões alegóricos de Vieira. Condensa-se nos retratos satíricos feitos por Gregório de Matos e Tomás Antônio Gonzaga (*Cartas chilenas*); persiste nas descrições de heróis – tão ou mais “artificiais” – a protagonizar os poemas épicos de Santa Rita Durão e Basílio da Gama.

Jean Pierre Chauvin é Professor de Cultura e Literatura Brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

51 WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais de história da arte*, cit., pp. 28-9.